



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Villanella Stanisława Barańczaka : na przykładzie wiersza "Debiutant w procederze"

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Joanna Dembińska-Pawelec. (2003). Villanella Stanisława Barańczaka : na przykładzie wiersza "Debiutant w procederze". W: A. Węgrzyniak, T. Stępień (red.), "Tkanina : studia, szkice, interpretacje" (S. 130-144). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Dembińska-Pawelec

Villanella Stanisława Barańczaka
Na przykładzie wiersza
Debiutant w procederze

Debiutant w procederze

Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany
Nabieracz, aby nabrać w płuca na złość światu
Cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,

sam nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany
porodówki, ofiara kantu do kwadratu,
debiutant w procederze mimo wszystko szczwany

nie dosyć, by od razu przejrzeć na wskroś plany
biorących cię, za kostki nóg, w garść, wszelkich dyktatur —
cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,

wciągnąłeś w machinacje płuc, tchawicy, krtani,
w ciała ślepy zaułek i niejasny status;
debiutant w procederze, nabieracz nie szczwany

ale zaledwie szczuty, gnany nieustannym
pierwszym klapsem pod dyktat wiecznych odtąd batut
i batów, w cały ogrom dotąd ci wzbraniany,

nagle zwężony w ostrze wdechu, który zranił
tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś „Ratuj!” —

debiutant w procederze tchu, za mało szczwany
na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniany.¹

Stanisław Barańczak w jednym z wywiadów poproszony, by wskazać jakąś jedność czy spistość własnej twórczości, wymienił: „stale w tych wierszach obecny problem dialogu, porozumienia, przełamywania obcości, przebijania się z treścią własnego »ja« ku »jakiemuś Ty«”². Wiersz *Debiutant w procederze*, lokujący się w tak nakreślonej perspektywie komunikacyjnej, w zastanawiający jednak sposób kształtuje ów układ ról.

Utwór należy do liryki zwrotu do adresata, stąd wyrażenia: „dotąd ci wzbraniany”, „biorących cię”, „wciągnąłeś”, „wykrztusiłeś”. Nie jest to jednak tak oczywiste w momencie lektury. W wierszu bowiem dominuje transpozycja formy osobowej „ty” na trzecioosobową formę „on”. Początkowe dwa i pół wersu zupełnie nie zapowiada liryki zwrotu do adresata:

Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany
Nabieracz, aby nabrać w płuca na złość światu
Cały ogrom powietrza, dotąd...

W momencie, gdy spodziewamy się wyrażenia z zaimkiem osobowym „mu” („dotąd mu wzbraniany”), pojawia się wyraźne skierowanie zwrotu do „ty” lirycznego: „dotąd ci wzbraniany”. Stała oscylacja pomiędzy wyrażeniami adresowanymi do „ty” lirycznego a formami transponowanymi wytwarza dystans mówiącego „ja” wobec adresata wypowiedzi, mający istotne znaczenie dla interpretacji wiersza.

Do zastanowienia skłania też sfera językowa. Określenie tytułowe „debiutant w procederze” wręcz razi swą sądowo-policyjną proveniencją. Proceder — jak podaje *Słownik języka polskiego* — to „sposób postępowania, działania, zwłaszcza mało zaszczytny, niemoralny”. „Proceder” może być „nędzny, niecny, przestępczy, zawiły, zagadkowy”. Istnieje „proceder wyzysku, spekulacji, protekcyjizmu”. Można „uprawiać jakiś proceder dla zysku”³. Poetycki „debiutant w procederze” jest jednocześnie określony epitetem „szczwany”, a więc „przebiegły, chytry”⁴. Adresata lirycznej wypowiedzi można zatem nazwać „szczwanym oszustem”. Czy to może harmonijnie współbrzmieć z głosami zachwyty obecnymi w recenzjach *Chirurgicznej precyzji*, podkreślającymi artystowski charakter tego tomu?

¹ S. Barańczak: *Debiutant w procederze*. W: Tenże: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995—1997*. Kraków 1998, s. 31.

² „Poezja musi być wieczną czunością.” Rozmowa z Piotrem Wierchosławskim. W: S. Barańczak: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990—1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 79.

³ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 2. Warszawa 1979, s. 926.

⁴ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa 1981, s. 402.

Zdaniem Antoniego Libery: „Kolejne imponujące dokonanie poetyckie Stanisława Barańczaka. Tomik — traktat, mała *summa humanitatis*.”⁵ Według Tadeusza Nyczka: „Jest kilka książek poetyckich powojnia, które demonstrują różnorodność stroficzno-wersyfikacyjną na poziomie stanowiącym wartość samą w sobie. *Chirurgiczna precyzja* należy do tej elitarnej rodziny.”⁶ Tomas Venclova ocenia: „Maestria Barańczaka przyprawia o zawrót głowy. [...] bezbłądność formalna tych misternie zbudowanych zwrotek [...] jest absolutna.”⁷

W istocie utwór *Debiutant w procederze* jest wyrafinowanym wierszem metafizycznym, sięgającym do tradycji barokowego konceptyzmu. Stanisław Barańczak w rozmowie z Piotrem Wierchosławskim definiował problematykę metafizyczną w następujących słowach: „»Metafizyczność« jest ogólnym pojęciem, określającym pewien typ stosunku poety do świata, takiego stosunku, przy którym rzeczy ziemskie widziane są z perspektywy ponad-ziemskich pojęć, takich jak wieczność, absolut, transcendencja.”⁸

Debiutant w procederze nakreśla taką właśnie perspektywę metafizyczną. W budowaniu sytuacji lirycznej przypomina wręcz mistyczne wiersze Juliusza Słowackiego, których podmiot usytuowany jest w przestrzeni pozaziemskiej „na granicy »przewcielenia« między »formą ludzką Ducha« a »formą świetlną Ducha«” — jak określa to Ireneusz Opacki⁹, a w obrębie tradycji bliższej także metafizyczne utwory Wisławy Szymborskiej, kreujące — według Stanisława Bałbusa — perspektywę Absolutu Najwyższego w Uniwersum Wszelkich Światów Możliwych¹⁰.

Arent van Nieukerken analizując problematykę metafizyczną w liryce Stanisława Barańczaka, wyróżnia „drugi, bardziej współczesny wariant poezji metafizycznej, który wiąże się z poetyką epifanii”¹¹. *Debiutant w procederze* operując dystansującym oddaleniem pozaziemskim, umożliwiającym immanentny wgląd w fenomen życia, z pewnością w tym wariancie mógłby się zawierać. „Zwróciłem też uwagę — pisze autor *Ironicznego konceptyzmu* — na modernistyczny rodowód tej poezji suchych, precyzyjnie obserwowanych szczegółów (czasami bardzo prozaicznych, właśnie codziennych) i nagłego, wizyjnego wybuchu sensu. Blask uprzywilejowanej chwili rozlewa się na tle szarzyzny,

⁵ A. Libera w: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 156.

⁶ T. Nyczek w: Tamże, s. 160.

⁷ T. Venclova w: Tamże, s. 165.

⁸ „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 77.

⁹ I. Opacki: *Ewangelija i nieszczęście*. W: Tenże: *W środku niebokręga. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 304.

¹⁰ S. Bałbus: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1997. Myślę tu na przykład o wierszach: *Wersja wydarzeń*, *Jawa*, *Wielkie to szczęście*.

¹¹ A.v Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 351.

zwyczajności. Na podobnej zasadzie rodzi się typowe dla epifanii poczucie prawdziwego, niewyobrażalnie intensywnego kontaktu (komunii) z tajemnicą.”¹² W czym przejawia się zatem epifanijna tajemnica *Debiutanta* w procederze?

Utwór Stanisława Barańczaka nawiązuje do tradycji barokowego konceptyzmu, w którym — zgodnie z formułą Macieja Kazimierza Sarbiewskiego — „zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego, czyli jest w słownym wypowiedzeniu zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością”¹³. W *Debiutancie* w procederze „concors discordia vel discors concordia” oparty został na grze znaczeń tworzonych za pomocą figur metafonicznych¹⁴. Najważniejszą rolę w tym wyrafinowanym zabiegu poetyckim odgrywa diafora, która usytuowane w różnych kontekstach, powtarzane wielokrotnie słowo „debiutant” ukazuje w odmiennych znaczeniach. Zasadnicze napięcie kształtuje się wokół antynomii życia i śmierci.

„Przyjemność związana z konceptem — tłumaczy Barbara Otwinowska — jest więc dwojakiego rodzaju: pozwala czytelnikowi uznać własną dotychczasową wiedzę, a równocześnie, dokonując w niej jednorazowego wyłomu, przecząc jej w szczególnym jakimś punkcie, poszerza ją lub pogłębia i udziela dalszej radości z nowo pojętej jednostkowej prawdy.”¹⁵ Podobnie, za pomocą diaforycznej niespodzianki, skonstruowany jest koncept wiersza Barańczaka. Moment narodzin, a więc debiutu życiowego wyznaczony jest pierwszym oddechem: „nabrać w płuca [...] powietrza”. W tekście utworu można określić wyraźne pole semantyczne narodzin: „butelkę”, „mleczne ściany porodówki”, „biorących cię za kostki nóg”, „pierwszym klapsem”. Jednak życie się kończy i chwila śmierci okazuje się niespodziewanie nowym debiutem w sytuacji utraty oddechu:

nagle zwężony w ostrze wdechu, który zranił / tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś „Ratuj!”.

„Debiutantem w procederze tchu” jest więc człowiek w momencie przyjścia na świat i zaczerpnięcia pierwszego oddechu, ale jednocześnie, a zarazem paradoksalnie, staje się on ponownie debiutantem w chwili śmiertelnej utraty ostatniego oddechu. Wokół tej opozycji krystalizują się sensy wiersza.

Homonimicznie wykorzystane słowo „debiutant” poprzez ową „niezgodną zgodność” wprowadza tak cenioną w dobie baroku acuteczę, czyli subtelność

¹² Tamże.

¹³ B. Otwinowska: „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 87.

¹⁴ J. Błoński: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1996, s. 114–117.

¹⁵ B. Otwinowska: „*Concors discordia*”..., s. 91.

piękna dziwności i niezwykłości¹⁶. Jednak nie tylko konceptualnie usytuowane bieguny narodzin i śmierci wyznaczają problematykę *Debiutanta*... Pośród nich zarysowanych jest szereg modulacji znaczeniowych, których zmienną istotę podkreśla użyty przez Barańczaka gatunek villanelli¹⁷.

Villanella to „taneczna piosenka neapolitańska z XVI wieku, żywa i pogodna, zwykle opracowana homofonicznie na trzy głosy”¹⁸. Na gruncie literackim pojawiła się pod koniec renesansu jako kunsztowny utwór wierszowany o cechach sielanki. W poezji francuskiej formy tego gatunku skodyfikował Jean Passerat już w XVI wieku. Jak pisze Henri Morier, villanella była nieznana w średniowieczu i nieobecna w traktatach o wersyfikacji: „Zjawiła się pod koniec Renesansu. Nie jest więc, jak etymologia mogłaby wskazywać, poematem rustykalnym i pospolitym. [...] narodzona w okresie kulturalnym i kwitnącym villanella do niego przynależy.”¹⁹

Forma villanelli w postaci, w jakiej opisał ją Passerat i w jakiej spotykamy ją u Barańczaka, składa się z pięciu tercyn rymowanych a b a i ostatniej strofy czterowersowej a b a a²⁰. Jej istotę określa powtarzalna przemienność wersów, które nabierają tym samym charakteru refrenicznego. Zostają one zaprezentowane w pozycji pierwszego i trzeciego wersu otwierającej strofy. Następnie w sposób przemienny są powtarzane jako ostatni wers każdej kolejnej tercyny. W zakończeniu wiersza zbiegają się z sobą, układając się w postać tetrastychu. Schematycznie przebieg wiersza można przedstawić następująco: A1 X A2 — X X A1 — X X A2 — X X A1 — X X A2 — X X A1 A2.

W XVII-wiecznej postaci villanelli wzorem muzycznym refreniczne wersy pojawiały się w wierszu w niezmienionej postaci. Stanisław Barańczak uzyskuje znamienne modulacje znaczeniowe za pomocą niewielkich modyfikacji słownych. Układ powtarzanych, refrenicznych wersów w *Debiutancie* w *procederze* przebiega w następujący sposób:

A1 Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany

A2 cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniały,

¹⁶ Tamże, s. 95–98.

¹⁷ Na temat villanelli pisałam dwukrotnie. Zob.: J. Dembińska-Pawełec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 93–97; Taż: *Z chirurgiczną precyzją. O wierszu Stanisława Barańczaka „Powiedz, że wkrótce”*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. Red. A. Nawarecki. T. 1. Katowice 2000, s. 248–264.

¹⁸ „Do najbardziej znanych kompozytorów villanelli należeli: Ruggiero Giovanelli (1560–1625), Sigismondo d’India (XVII wiek) i sławny madrygalista Luca Marenzio, który wydał 5 zbiorów villanelli (1584–1587). Śpiewano je również poza Włochami; we Francji powstały wzorowane na nich piosenki sielskie, zwane brunettes.” *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1960, s. 798.

¹⁹ H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1975, s. 1124–1126.

²⁰ Henri Morier pisze także o drugim typie villanelli w formie czterowersowej, których końcowe dwa wersy powracają wspólnie, naprzemiennie w każdej następnej strofie. Jej konstrukcja jest również oparta na dwóch rymach.

A1 debiutant w procederze mimo wszystko szczwany
 A2 cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,
 A1 debiutant w procederze, nabieracz nie szczwany
 A2 i batów, w cały ogrom dotąd ci wzbraniany,
 A1 debiutant w procederze tchu, za mało szczwany
 A2 na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniany.

Pomimo skłonności gatunkowych villanelli do segmentacji wprowadzonej stroficznością i uwypuklonej przemiennością refreniczną w *Debiutancie...* ostentacyjnie konstruowana forma podlega nieustannej dyskredytacji. Jest to efektem stałego oddziaływania przerzutni, także przerzutni międzystroficznych, które unieważniają niejako porządek tercyn i upodabniają wypowiedź do płynnego potoku słów. Cały wiersz jest w istocie jednym zdaniem.

Przytoczone powyżej fragmenty *Debiutanta...* oprócz zasady powtarzalności wersowej zwracają uwagę także na drugie istotne zjawisko — rym. Villanella oparta jest wyłącznie na dwóch rymach. Jeden z nich — rym a a — wyznaczają okalające tercynę wersy refreniczne („szczwany” — „wzbraniany”, „ściany” — „szczwany”, „plany” — „wzbraniany”, „krtani” — „szczwany”, „nieustannym” — „wzbraniany”, „zranił” — „szczwany” — „wzbraniany”). Rym „b” tworzony jest w środkowych wersach tercyny („światu” — „kwadratu” — „dyktatur” — „status” — „batut” — „Ratuj!”).

„Kiedy nie można znaleźć do czegoś rymu — czytamy w *Przesłaniu symboli* — nie wie się, jak rzeczy są ze sobą związane. Zrymowanie w sensie poskładania i dopasowania jest tak stare, jak same te fenomeny; poeta może posługiwać się rymami tylko dlatego, że znajduje je już w zrymowaniu świata.”²¹ W baroku, epoce, która najpełniej ukształtowała literacką villanelę, poszukiwanie wzajemnych odpowiedniości mikro- i makrokosmosu, tajemnych powiązań *correspondance* „oparte było na przekonaniu, że ujawniają się dzięki nim ukryte związki duchowe, pokrewieństwa niewidzialne”²². W takim prze dziwnym powiązaniu rymowym pojawiają się w wierszu Barańczaka słowa: „szczwany” — „wzbraniany”.

Przyjmując, że „rym — jak zauważa Roman Jakobson — nieuchronnie pociąga za sobą zależności semantyczne między jednostkami rymowymi”²³, wyraźniejsze okaże się, że w *Debiutancie...* powiązana rymem para słów pochodząca z wersów refrenicznych, która jednocześnie otwiera i zamyka wiersz, w istocie skupia w sobie najważniejsze treści utworu. Zawarta jest w nich bowiem dialektyka opozycyjnych działań opisanych w tekście.

²¹ M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 102.

²² A. Vincenz: *Wstęp*. W: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Oprac. A. Vincenz. Wrocław 1989, s. XXXI.

²³ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: Tenże: *W poszukiwaniu istoty języka*. Red. M.R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 103.

Wiersz *Debiutant w procederze* zarysowuje dwie przestrzenie i dwa porządki istnienia — rozpoczyna się momentem inkarnacji, a kończy śmiercią i powrotem w pierwotny wymiar. Można w tym widzieć nawiązanie do tych wierzeń transmigracyjnych, zgodnie z którymi dusza jest czymś obcym wobec świata, przychodzi z uniwersum ponadprzestrzennego i ponadczasowego, wnika w materię, by ją porzucić i powrócić w obszar pozaziemski. W wierszu Barańczaka granicy obu obszarów strzeże zakaz przekroczenia wyrażony imiesłowem „wzbraniany”. Złamanie zakazu uruchamia ciąg zdarzeń: „nabrać”, „nabity”, „przejrzeć”, „biorących”, „wciągnąłeś”, „szczuty”, „gnany”, „zwięzony”, „zranił”, „wykrztusiłeś”, „raniący”. Ostateczne opuszczenie obszaru materii określa cezura: „już nie wzbraniany”.

Metafizyczne oddalenie mówiącego „ja”, którego spojrzenie obejmuje uniwersalną jedność obu przestrzeni, pozwala na dystansujące i ironiczne podejście do bohatera lirycznego, tytułowego „debiutanta w procederze”, określanego także jako „szczwany nabieracz”. W tym kontekście istotnego znaczenia nabiera zestawienie, które można by określić jako pseudohomoniemiczne, wykorzystujące pozorną dwuznaczność słowa „nabieracz”. W języku potocznym oznacza ono naciągacza, który „oszukuje, zwodzi, wyłudza coś od kogoś, narażając na straty”²⁴, stąd „szczwany nabieracz”. W wierszu pojawia się także wykonawca czynności oddychania: „nabieracz powietrza” — neosemantyzm utworzony od czasownika „nabierać”. Pomiędzy tą binarną parą — oszustem i naciągaczem oraz człowiekiem istotowo uwarunkowanym procesem oddychania — tworzy się tu pole semantycznych konotacji. One też sprawiają, że utwór *Debiutant w procederze* można odczytać jako wizję ludzkiego istnienia.

Człowiek w tym wierszu jawi się jako istota dualna, materialno-duchowa, egzystująca w przestrzeni dwurodowego uniwersum — w obszarze świata ziemskiego i poza nim (trwająca w spoczynku). Granicy obu obszarów strzeże reguła zakazu. Ale wszystko, co jest owocem zakazanym („Cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany”), wzbudza pożądliwość. Tak jest również w *Debiutancie w procederze*. Z perspektywy uniwersum egzystencja wydaje się bohaterowi lirycznemu kusząca. Złamanie zakazu staje się grzechem przekroczenia, którego konsekwencją jest inkarnacja. Życie ziemskie ofiarowuje swą materialną cielesność, energię oddechu i porywający dynamizm. Widać w tym ujęciu Pascalowski horyzont myślenia. „Natura nasza jest w ruchu — zapisał filozof — zupełny odpoczynek to śmierć.”²⁵

„Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany / nabieracz, aby nabrać w płuca”, okazuje się przebiegłym, sprytnym oszustem, któremu udało się wymknąć i przejść granicę zakazu. Oscylacja semantyczna będąca efektem

²⁴ *Słownik języka polskiego...* T. 2, s. 238.

²⁵ B. Pascal: *Myśli*. Przeł. T. Żeleński-Boy. Warszawa 1989, s. 111.

wskazanych wyżej wieloznaczności homonimicznych pozwala dostrzec także jego drugie oblicze — spragnionego życia człowieka, który łapczywie zakosztowuje obecności w świecie: „nabieracz, aby nabrać w płuca na złość światu/cały ogrom powietrza dotąd ci wzbraniany”. Zachłanność poznania, nieustanny niedosyt przeżyć stanowią esencję egzystencjalną: „cały ogrom powietrza, [...] wciągnąłeś w machinacje płuc, tchawicy, krtani, / w ciała ślepy zaułek i niejasny status.” Istnienie ziemskie, jak można odczytać w wierszu, jest przede wszystkim doznawaniem cielesnym. Poznać świat można wyłącznie za pośrednictwem ciała.

Chwila narodzin jest aktem deziluzji, nagłego uświadomienia bezwyjściowości pułapki: „sam nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany / porodówki, ofiara kantu do kwadratu”. Od tego momentu to świat zawłaszcza człowieka i osadza w swych drapieżnych ryzach: „plany / biorących cię, za kostki nóg, w garść, wszelkich dyktatur”. Świadomość tego faktu — „przejrzeć na wskroś plany” — nie jest w stanie poskromić zachłanności człowieka. Jego nieustająca pożądlivość życia staje się proporcjonalna do zakusów świata wobec niego: „szczuty, gnany nieustannym pierwszym kłapsem pod dyktat wiecznych od-tąd batut / i batów.” Początkowy „cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany” w miarę upływu lat zamienia się w nieprzebrany wachlarz kuszących możliwości: „cały ogrom, dotąd ci wzbraniany”. Łapczywość, jaka coraz intensywniej towarzyszy zgłębianiu i smakowaniu życia, znajduje swój kres w niespodziewanym momencie śmierci: „nagle zwężony w ostrze wdechu, który zranił / tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś »Ratuj!«”. Śmierć jest ostatnim doznaniem cielesności, tym razem — ostatecznie bolesnym. Koniec życia oznacza utratę oddechu.

Może w tym miejscu zrodzić się pytanie o nadawcę tego monologu lirycznego. Musi to być ktoś, kto ma wgląd w oba wymiary uniwersum i z wyżyn dystansującego oddalenia obserwuje toczące się życie, a więc Istota Najwyższa, Bóg. Człowiek staje się igraszką w Jego rękach. Wizerunek lirycznego „ja” — ironicznego prześmiewcy pozwala postrzegać Go jako dramatycznego bohatera, a cały wiersz odczytywać w kontekście liryki roli i ironii udramatyzowanej²⁶. Jednym z elementów dyskredytujących tę postać jest jej język: operowanie potocznymi zwrotami frazeologicznymi („nabity w butelkę”, „ofiara kantu do kwadratu”) oraz posługiwanie się transpozycją form osobowych ustanawiającą zależność podwładności. Oba te czynniki w sposób kompromitujący unaocniają lekceważący stosunek Boga do człowieka. I jak bywa w takich przypadkach, to właśnie On ostatecznie pada ofiarą ostrza ironii, obnażając swą perfidię, złośliwość i nieczułość. Pamiętać jednak należy, że w poezji Barańczaka osobowy Bóg jest efektem gry hipostazowanych konwencji.

²⁶ S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 169—175.

Pięć tercyn i jeden tetrastych villanelli doskonale oddają całą dramaturgię egzystencji, jej modulacje i przemiany. Refreniczna segmentacja tej pieśniowej formy paradoksalnie niczego nie rozdziela i nie wyodrębnia. Wręcz przeciwnie. Gra powtórzeń i przegrupowań staje się źródłem modulacji znaczeniowych, wręcz fabulacji treściowej. Taką funkcję pełni refreniczne wyrażenie ponawiane w rytmie powtórzeń: „dosyć jednak szczywany”, „mimo wszystko szczywany”, „nie szczywany”, „za mało szczywany”. W drugim refrenie trzykrotnie użyte zostało słowo „wzbraniany”, które w ostatniej wersji akcentuje moment śmiertelnego przejścia: „już nie wzbraniany”.

Cały wiersz oparty jest na dynamicznej grze opozycyjnie rozlokowanych namiętności. Człowiek w ekspansywny, zachłanny i zaborczy sposób uzurpuje sobie prawo do świata, tymczasem, paradoksalnie, funkcjonuje jako porwany i zawłaszczony przedmiot „szczyuty, gnany [...] pod dyktat” panującego nad nim, żadnego władcy świata. Ta nieustanna oscylacja znaczeń jest charakterystyczna dla gatunku villanelli. Henri Morier akcentuje jej zdolność do kreowania w swym obszarze różnorodności niuansów duchowych lub uczuciowych: „[...] oscyluje między dwoma smakami, dwoma wrażeniami, dwoma współbrzmieniami, jak między dwiema miłościami i prowadzi od jednego refrenu do innego, jak idzie się od brunetki do blondynki. Villanella wywołuje także obraz wahania, niestałości, wątpliwości, całej przestrzeni konfliktu moralnego: Wybierzemy zemstę czy przebaczenie? Heroizm czy życie proste? Tkliwość czy namiętność? Uśmiech czy umartwienie? Ładne czy piękne? Sztuka polega na ześlizgiwaniu się z jednego odcienia w inny, maniery bardziej naturalnej lub bardziej pikantnej; tak oto, stosownie do kontekstu tercyny, różnicuje się sposób mówienia refrenu: zmiana intonacji, przesunięcie siły akcentu, wprowadzenie siły akcentu, wprowadzenie lub opuszczenie pauz we wnętrzu wersu wystarczają do zmodyfikowania nastroju i tworzą urok villanelli. I będzie to urok bardzo francuski, ponieważ Francuzi mają upodobanie do subtelnego i o pogodnego obrazu niuansów duszy.”²⁷

Opozycyjna dualność wiersza *Debutant* w *procederze* przejawia się w dwu aspektach: w aspekcie działań i kondycji człowieka. Para powiązanych rymem, refrenicznych słów villanelli: „szczywany” — „wzbraniany”, wyraża istotę ludzkich dążeń. Człowiek kierowany niezaspokojoną zachłannością za pomocą sprytu i oszustwa („szczywany”) bezustannie przekracza wyznaczone mu granice i łamie ustanowione dla niego zakazy („wzbraniany”). Refreniczna powtarzalność poprzez nawrotowy sposób nieustannie uobecnia ów cykl działań, który staje się tym samym wyobrażonym rytmem życia.

Drugi aspekt dualności dotyczy śmiertelnej natury życia, wyznacza jego początek i koniec. W wierszu kreowanych jest wiele sytuacji, w które wpisany

²⁷ H. Morier: *Dictionnaire de poétique...*, s. 1124—1125.

jest ruch wyrażony za pomocą bezokoliczników i imiesłowów. W całym tekście obecne są zaledwie dwa czasowniki użyte w drugiej osobie liczby pojedynczej: „wciągnąłeś”, „wykrztusiłeś”. Jednak ta jedyna para wyraża najgłębszą istotę ludzkiej egzystencji, ułomnej, nietrwałej i ograniczonej w czasie, wyznaczonej momentem narodzin i pierwszym oddechem („wciągnąłeś”) oraz śmierci połączonej z utratą zdolności oddychania („wykrztusiłeś”).

Zarówno dwuaspektowo pojmowany rytm życia, wyrażający się w nieustannej eskalacji przekraczania nieprzekraczalnych granic, jak i binarny, wyznaczony dwoma momentami, czasokres życia człowieka są przejawem podstawowej dualności wpisanej w kondycję ludzkiego istnienia. W szkicu *Oddech i sens* Raul Dorra pisze na temat tego zjawiska: „Jeśli w pewnej mierze ciało umieszczone w przestrzeni i pozostające identyczne wobec siebie samego w czasie jest materią, to oddech, który je ożywia do głębi, jest jednocześnie materią i energią, ciągłością i segmentacją, wymianą wartości i wymian w naturze, czyli rytmem. Zważywszy, że oddychanie jako ruch okresowy polega na jedności dwóch przeciwstawnych i uzupełniających się rytmów, ciągle powtarzanie tego cyklu — ta intymna pulsacja, co bez ustanku opanowuje świadomość i stale od niej ucieka — wprowadza do tej samej świadomości natychmiastową pewność, że życie ma swe źródło w wiecznym dualizmie. Oddychanie sprawia, że człowiek jest stworzeniem dualistycznym: wdech i wydech, nabycie i utrata, koncentracja i rozproszenie są źródłem i kresem ludzkiego doświadczenia.”²⁸

Villanella w całości oparta na dwu rymach i przemienności dwu powtarzalnych wersów przejmując i odtwarza w swej strukturze tę podstawową, egzystencjalną dualność. Barańczak poprzez konceptualną grę antynomii i kontrastów oraz wywoływane modyfikacjami refronu modulacje znaczeniowe wyzyskuje inspirujące możliwości tkwiące w formie ludowego kiedyś tańca. Jednocześnie paronomastyczne zestawienia diaforyczne i homonimiczne, wieloznaczności osiągnęte za pomocą zwrotów frazeologicznych, a także wszechobecne przerzutnie wyraźnie scalają i dynamizują wiersz. Gatunkowa postać villanelli Stanisława Barańczaka, poprzez „ostateczne dostosowanie stylu i treści, materii i formy”, może zostać nazwana, używając określenia Umberto Eco, „znakiem ikonicznym”²⁹. Notując refleksje na temat poetyckiego tomu *Chirurgiczna precyzja*, Tomas Venclova zwracał uwagę na semantykę formy wierszowej: „Ciągła kunsztowna gra między materią wiersza a jego znaczeniem służy wydobyciu tonacji dysonansu, zwątpienia, nawet nihilizmu, a jednocześnie

²⁸ R. Dorra: *Oddech i sens*. W: *Idąc za Greimasem*. Red. A. Grzegorzczak, M. Loby. Poznań 1998, s. 215.

²⁹ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994, s. 77—78.

nie stoicyzmu, która jest znakiem rozpoznawczym wielkiej poezji naszych czasów.”³⁰

Villanella doskonale współgra z poetyką konceptu i warunkującym go działaniem *ingenium*. „Tylko *ingenium* — pisze Barbara Otwinowska — jest zdolne w jednym nagłym akcie zrozumienia ujrzeć nie tylko istotę poszczególnych rzeczy odległych lub różnych (*estremi*), ale równocześnie i ich głęboką, wzajemną jedność.”³¹ Proces lektury konceptystycznego tekstu już w założeniu zawiera zamysł dynamiczności: „percepcja jest dwoista, a nawet troista, przechodzi od harmonii ku dysharmonii (lub odwrotnie), by wreszcie osiągnąć ich syntezę, nie będącą ani jednym, ani drugim, na tym bowiem polega trwałość efektu, że niepokój i spokój są sobie równe i wciąż obecne, że zdumienie połączone z przyjemnością trwa bez względu na to, po raz który odczytujemy lub słyszymy tak skonstruowane wypowiedzenie”³². Stanisław Barańczak, wykorzystując poetykę konceptu, za pomocą diaforycznej manieri zarysowuje w *Debiutancie w procederze* barokową rozpiętość opozycji życia i śmierci. Dopiero jednak łącząc tę poetycką figurę z zasadami kształtowania villanelli, uzyskał efekt falowania znaczeń. W trakcie lektury wiersza powstaje wrażenie, że autor *Chirurgicznej precyzji* pozostawał wierny zasadzie Paolo Pino zapisanej w *Dialogo della pittura* w 1548 roku: „[...] pozy figur powinny być urozmaicone i pełne gracji [...]; do każdego dzieła powinienes wprowadzić co najmniej jedną figurę, całą skreconą, zagadkową i trudną, aby ci, którzy znają się na subtelnościach sztuki, zauważyli twoją umiejętność”³³. Doskonale ukształtowana, spiralna, nawrotowa, manierystyczna w swej zawiłości forma *Debiutanta w procederze* wydaje się świadectwem endopatii, relacji, którą przeczuwał i o której pisał Dante w *Canzoniere*: „Ten, kto ma wymalować jakąś figurę, nawet wyrysować jej nie zdoła, jeśli nie umie się w nią przemienić.”³⁴

Staropolska liryka miłosna, podobnie jak pozostałych narodów tworzących wspólnotę życia kulturalnego XVI- i XVII-wiecznej Europy, inspirowana była sztuką Italii, a kształtowana pod wpływem wzorów petrarkistycznych i marinistycznych. W dawnej Rzeczypospolitej „kosmopolityczny klimat życia muzycznego — jak pisze Alina Nowicka-Jeżowa — w którym pierwszoplanową rolę odgrywały inspiracje włoskie, a także intensywność polsko-włoskich związków literackich oraz ożywione podróżnictwo sprzyjały upowszechnieniu

³⁰ T. Venclova w: *O „Chirurgicznej precyzji”*..., s. 166. Por. także: A. Poprawa: *Kwestia formy*. „Odra” 1998, nr 12, s. 121–122.

³¹ B. Otwinowska: „*Concors discordia*”..., s. 95.

³² Tamże, s. 92.

³³ Cyt. za: B. Otwinowska: *Od „manier” do „stylu”. Paragon sztuki i literatury*. W: *Estetyka — Poetyka — Literatura. Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1973, s. 112.

³⁴ Cyt. za: J.E. Cirlot: *Wprowadzenie*. W: Tenże: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 44.

znajomości pieśni włoskiej w Polsce”³⁵. Pomimo iż w całym dorobku literatury staropolskiej poezja miłosna zajmuje zaledwie pozycję marginesową — jak zaznacza Jadwiga Kotarska — dla wielu poetów rodzimych włoska *poesia per musica* stała się materią przekładu, źródłem inspiracji i parafraz³⁶. Rozwojowi liryki melicznej nie towarzyszyła jednak teoretyczna świadomość gatunkowa. „Najbardziej kłopotliwe — podkreśla autorka *Madrygałów staropolskich* — są decyzje dotyczące terminologii.”³⁷ Swoboda w zakresie gatunkowego nazewnictwa tworzonych wierszy³⁸ może tłumaczyć fakt, iż zarówno *Ritorta villanesca* Jana Andrzeja Morsztyna³⁹, jak i *Willaneska I* oraz *Willaneska II* z *Wirydarza poetyckiego* Jakuba Teodora Trembeckiego⁴⁰ nie realizują włoskiego wzorca gatunkowego, skodyfikowanego przez Jeana Passerata. Możemy zatem przypuszczać, że villanella, w takiej postaci XVII-wiecznego tańca, jaką aktualizują wiersze Stanisława Barańczaka, nie funkcjonowała w polskiej tradycji literackiej.

Współcześnie do świadomości czytelniczej wprowadziły villanelle wiersze tłumaczone przez Stanisława Barańczaka. W jego dorobku translatorskim znajdują się trzy znane mi villanelle: Wystana Hugh’a Audena *Ale nie mogę*, Elizabeth Bishop *Ta jedna sztuka* i Dylana Thomasa *Nie wchodził łagodnie do tej dobrej nocy*. Być może stamtąd przeniknął ten gatunek do jego własnej twórczości. Na temat relacji łączącej tłumaczenie poezji i pisanie własnych utworów poetyckich wypowiadał się Barańczak niejednokrotnie. W jednym z wywiadów czytamy:

przekład znakomitego wiersza może być dla tłumacza nie tyle zajęciem, które odrywa go od pisania wierszy własnych, ile lekcją, która wpaja mu bezcenną umiejętność rozpoznawania na czym polega wiersz znakomity [...]. Jestem całkowicie pewien, że sam jako poeta byłbym niewiele wart, gdyby nie wczy-

³⁵ A. Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978, s. 13. Por. także: Cz. Hernas: *Pieśni — tańce — padwany — liryka popularna*. W: Tenże: *Barok*. Warszawa 1976, s. 70—76; J. Krzyżanowski: *Nieznane „tańce” z połowy w. XVI*. „Pamiętnik Literacki” 1938, s. 30—38; Tenże: *Repertuar dawnych piosenkarzy*. W: Tenże: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 306—319.

³⁶ J. Kotarska: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.

³⁷ A. Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie...*, s. 27. Por. także: T. Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974.

³⁸ Pisze na ten temat T. Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna...*

³⁹ J.A. Morsztyn: *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 350—351.

⁴⁰ J.T. Trembecki: *Wirydarz poetycki. Z rękopisu Radycy dr. Ludwika Mizerskiego*. Wyd. A. Brückner. T. 1. Lwów 1910, s. 171—174. Autorstwo obu wierszy jest nieustalone. A. Brückner przypisuje je Szlichtyngowi, M. Dynowska za autora uznaje H. Morsztyna. Por. A. Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie...*, s. 27. Jak podaje Brückner, obie *Willaneski* znajdują się także w rękopisie wierszy P. Smolika.

tywanie się we wzorce pisania pozostawione nam przez Wielkich Poprzedników albo podsuwane przez Wielkich Współczesnych.⁴¹

Po raz pierwszy villanella pojawiła się w twórczości Stanisława Barańczaka w tomie *Widokówka z tego świata* (wiersz *Co mam powiedzieć*). Zbiór *Chirurgiczna precyzja* przyniósł pięć nowych realizacji tego wzorca. Posłużenie się gatunkiem villanelli można by nazwać, korzystając z terminologii Stanisława Balbusa, „restytucją formy”: „Polega ona na jawnym i ostentacyjnym nawiązaniu do formy nie wchodzącej w skład aktualnej tradycji, ani też tradycji przezwyćżanego okresu (kierunku) literackiego.”⁴² W przypadku villanelli Stanisława Barańczaka musimy mówić raczej o pozornej restytucji formy, ponieważ dla polskiej tradycji literackiej nie jest to zjawisko przywrócenia dawnego, obecnie nieuprawianego gatunku, ale translacja formy dokonana z obszaru tradycji europejskiej. Barańczak nie używa nazwy gatunkowej villanelli w tytułach wierszy, nie powstaje tu zatem sytuacja otwartego dialogu z wzorami tradycyjnymi. Nie jest także oczywiste dla polskiego odbiorcy odczytanie utworów rodzimego poety jako konceptystycznej parafrazy gatunku⁴³. Niemniej jednak „archaiczna” forma villanelli — stroficzna, refreniczna, silnie zrytmizowana — ewokuje swą „dawność” i „obcość” wobec współczesności. Podobnie jak „archaiczne” wydają się XX-wiecznemu czytelnikowi staropolskie utwory reprezentujące barokową *poesis artificiosa* (na przykład Jana Andrzeja Morsztyna wiersz *Zapust* — również repetycyjny i refrenicznie nawrotowy)⁴⁴. Widać zatem, że to forma gatunku wywołuje w czytelniku wrażenie restytucji, owego, jak mówi Balbus, ostentacyjnego przeskoku w procesie historycznoliterackim, wytwarzającego poczucie dystansu czasowego. Dzięki wskazanej strategii intertekstualnej możliwe staje się osiągnięcie tych wszystkich efektów, które projektuje restytucja właściwa.

Villanella, w postaci, w jakiej współcześnie konstytuuje ją Stanisław Barańczak, okazuje się formą niezwykle atrakcyjną, umożliwiającą osiąganie efektów „piękna dziwności i niezwykłości”. Jej spiralna, refreniczna powtarzalność pozwala na wyrażanie subtelnych przemian, migotliwości i niuansów. Repetycyjna, nawrotowa konstrukcja z przemiennymi refrenami wprowadza narracyjną dialogiczność, dyskusyjność sądów, opinii i postaw. Te zatem względy, jak się wydaje, mogą stanowić o jej współczesnej atrakcyjności. Jednak akt restytucji formy wnosi jeszcze inne aspekty.

⁴¹ O przyjaciółach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Piotr Szewc. „Nowe Książki” 1998, nr 1, s. 9.

⁴² Tamże, s. 195.

⁴³ S. Barańczak używa tego określenia w odniesieniu do współczesnej postaci gatunkowej alby. Por. S. Barańczak: *Alba, albo...* W: Tenże: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970—1995*. Kraków 1996, s. 326.

⁴⁴ Por. na ten temat: B. Fałęcka: *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*. Wrocław 1983.

Jak podkreśla Stanisław Balbus: „[...] współczesny pisarz pozarepertuarową formę całkowicie sobie przywłaszcza, nie zapominając o jej dość odległej genealogii, a nawet więcej: owa genealogiczna odległość jest mu w szczególności sposób potrzebna. Wprowadza mianowicie pewien bardzo subtelny dystans artystyczny.”⁴⁵ Wiersz *Debiutant w procederze* poruszając uniwersalną tematykę życia i śmierci, ujmując ją jednak w sposób bardzo bliski XX-wiecznemu czytelnikowi. Kreacja bohatera lirycznego i język wypowiedzi — potoczny, wykorzystujący skonwencjonalizowane wyrażenia i zwroty frazeologiczne — stanowią przeciwwagę dla formy, która demonstruje swą archaiczność, „obcość” i „pozarepertuarowość”. Z tego zderzenia nieprzystawalności rodzi się ów dystans artystyczny umożliwiający zaistnienie ironii. Ma ona wymiar ambiwalentny i dwuaspektowy. Powstaje przede wszystkim w odniesieniu do tematu: uchyla niejako grozę nieuchronności losu, łagodzi gorycz świadomości śmiertelnej natury człowieka. Zarazem jednak jej subtelna przewrotność prowadzi, poprzez śmiech, do spotkania z jaskrawie unaocznioną prawdą egzystencji. Ta ironiczna gra ambiwalencji jest wyrazem ludycznego wymiaru restytucji. Stanowi o nim zmieszanie powagi ze śmiesznością i zabawa formą, przeniesioną ostentacyjnie z odległych czasów i odległej, obcej tradycji.

Restytucja jest także źródłem konfrontacji w stosunku do aktualnie zastanej tradycji. „Gestem polemicznym” — jak pisze Balbus — może być „sam fakt wyboru »pozarepertuarowej« formy”⁴⁶. Dlatego wybór i translacja formy villanelli stają się znaczącym nośnikiem sensu.

W eseju *O pisaniu wierszy* Stanisław Barańczak światu, który objawia swą nieprzewidywalność i zaskakujący chaos, przeciwstawia akt poetyckiej kreacji: „To stąd te wszystkie rymy, rytmy, metafory, gry słów — to tylko rozmaite formy naginania belkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu.”⁴⁷ Wiersz *Debiutant w procederze* ukazuje pojedynczego człowieka w swej ułomnej, śmiertelnej kondycji w konfrontacji z chaosem zniewalającego i nieustannie zagrażającego mu świata. Przeciwstawia temu Barańczak villanellę z jej kunsztowną, refreniczną formą, genetycznie powiązaną z muzyczno-taneczną ludowością. Forma staje się tu kreatywnym gestem nadania scalającego porządku. Restytucja aktualizuje zarzuconą, odległą tradycję, przez co powstaje wrażenie, jakby villanella momentalnie przywracała dawną, zapomnianą normę świata. Jednak, w wyniku zderzenia archaicznej obcości formy z językowym żywiołem współczesności, powstaje ironiczny dysonans dyskredytujący absolutne ich racje, dający wyraz niemożliwemu pragnieniu normalności.

⁴⁵ S. Balbus: *Miedzy stylami...*, s. 212.

⁴⁶ Tamże, s. 214.

⁴⁷ S. Barańczak: *O pisaniu wierszy*. W: Tenże: *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 154.

Świadomość praw życiowych wymusza zdanie dyktowane rozsądkiem: „Do świata, nie do poety należy ostateczna pointa”⁴⁸. Świadomość poety, stająca w obronie ludzkich wartości, wyraża się kunsztownym, jak na przykład villanella, gestem sprzeciwu: „Dzisiaj rzeczywistość jest dostatecznie niestabilna i rozbita, a także coraz bardziej zaskakująca [...]. Pojawia się potrzeba poezji, która tej agresji niestabilności stawiałaby przed oczy stabilną ludzką normę, ludzką normalność. [...] Właśnie dlatego, że świat jest nienormalny i wrogi normie ludzkiej, poezja musi być protestem, nieufnością, znakiem sprzeciwu.”⁴⁹

⁴⁸ Tamże, s. 155.

⁴⁹ „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 70—71.